

# JOSEF STRZYGOWSKI - Biografisches -

7. März 1862 bis 7. Januar 1941

## ERNST DIEZ

Strzygowski wurde als Sohn eines Tuchfabrikanten und einer deutschen Mutter von niederen Adel geboren in Biala bei Bielitz in Oesterreichisch Schlesien an der deutsch-polnischen Sprachgrenze. Seine Muttersprache war deutsch. Nach Vollendung einer Realschule in Jena trat er auf Wunsch seines Vaters in die Fabrik ein und wurde dort nach zwei Jahren Meisterweber. Da ihm diese Arbeit als Lebensberuf nicht zusagte, wandte er sich 1882 dem akademischen Studium zu und promovierte schon 1885 in München zum Doktor der Philosophie. Einer seiner Hauptlehrer, Prof. Dobbert, der selbst auf dem Gebiet der altchristlichen Kunst arbeitete, gab ihm als Dissertationsthema "Die Ikonografie der Taufe Christi", in der Str. auch die östlichen, syrischen Einflüsse in der Darstellung dieses Gegenstandes nachwies. Strz. verbrachte die nächsten vier Jahre meistens in Rom, habilitierte sich jedoch gleichzeitig 1887 an der Universität Wien. Er verkehrte in Rom viel mit den führenden Persönlichkeiten der russischen Kolonie und die Frau des bekannten Archäologen Helbing, eine russische Fürstin, interessierte ihn für die russische Sprache und Kunst. Er ging dann nach Athen und besuchte die Athosklöster. Der Archäologe Kavvadias in Athen legte ihm nahe die nachklassischen Altertümer auf der Akropolis zu bearbeiten. Seine Arbeit darüber "Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit" erschien in den "Athenischen Mitteilungen", ferner eine Arbeit über die "Reste altchristlicher Kunst in Griechenland" in der "Römischen Quartalschrift" 1890. Bald darauf reiste er nach Istanbul und Nicäa, wo damals noch die durch ihre Mosaiken berühmte Koimesiskirche aus dem Anfang des 8. Jh. Zw. stand, die im Jahre 1922 den griechisch-türkischen Wirren zum Opfer fiel. Von dort reiste er weiter nach Armenien und bearbeitete im Kloster Etschmiadsin ein

Evangeliar mit Miniaturen, das er als ersten Band der von ihm herausgegebenen "Byzantinischen Denkmälern" 1892 publizierte. Als zweiter Band dieser Serie erschien "Die byzantinischen Wasserbehälter von Konstantinopel" im Verein mit dem Tiefbauarchitekten Prof. Forchheimer in Graz (1893). Im dritten Band erschienen zwei Arbeiten seiner ältesten Grazer Schüler Johannes Quitt, "Die Mosaiken von San Vitale in Ravenna" und Ernst Diez, "Der Wiener Dioskurides", eine Handschrift der Pflanzenkunde des Dioskurides, die im Auftrag der byzantinischen Fürstin Juliana Anicia im 6. Jh. in Konstantinopel geschrieben und mit Miniaturen illuminiert wurde und in der Wiener Hofbibliothek bewahrt wird. Schon einige Jahre vorher hatte Str. zwei andere Arbeiten "Cimabue und Rom" und "Die Kalenderbilder des Chronografen von 354", beide im Jahre 1888 veröffentlicht. Durch diese Arbeiten hatte er sich einen Namen als Byzantinist gemacht und als 1892 die "Byzantinische Zeitschrift" von Krummbacher in München gegründet wurde, schrieb er von damals an durch zwanzig Jahre die Rezensionen aller auf den Osten bezüglichen archäologischen Schriften. Im Winter 1894-95 ging Str. nach Aegypten und widmete sich dem Studium der christlichen Kunst dieses Landes, die von ihren Trägern, den Kopten, als Koptische Kunst bekannt und besonders durch ihre Textilien berühmt ist, die sich im trockenen Sand des Landes in grosser Menge bis heute erhalten und äusserst interessanten Aufschluss über die spätantike Ornamentik und Figuralkunst gegeben haben. Im Jahre 1900 setzte er dort seine Arbeiten fort und sammelte im Auftrag des Generaldirektors der Berliner Museen, Wilhelm Bode, koptische Altertümer für die Berliner Museen. In diesen Jahren erschienen zwei Arbeiten, die schon durch ihre dramatischen Titel allseits Aufsehen erregten. Die eine hiess "Hellas in des Orients Umarmung", eine Schrift von etwa 50 Seiten, die andere erschien in Buchform mit dem Titel "Orient oder Rom". Beide waren Aufforderungen zum Kampf an die Römlinge. Der Feind war zum Teil ein Phantom. Es war niemandem eingefallen koptische Stoffe als römisch zu erklären oder die Malereien einer Katakombe in Palmyra als römische Malerei anzusehen. Aber die Tatsache, dass Prof. Wickhoff in Wien in seiner Arbeit über die "Wiener Genesis", einer griechisch-christlichen Purpurhandschrift des 4.—5. Jh., diese Hdschr. womöglich in Italien geschrieben und illuminiert haben wollte, — er dachte der ge-

malten Landschaften wegen an Neapel — und sie zum Anlass für seine klassischen Ausführungen über die antike und römisch-pompejanische Malerei gemacht hatte und ferner die Tatsache, dass der andere Wiener Professor, Alois Riegl, Funde der Völkerwanderungszeit unter dem Titel "Spätromische Kunstindustrie" herausgab und dazu eine zweihundert Seiten lange Einleitung schrieb in der er den Gegensatz der klassischen zur späteren römischen Reichs-Kunst unter die Schlagworte der haptischen (d. i. tastbaren) und optischen (d. i. illusionistisch) heildunkel wirkenden Kunst hervorhob, die seither Leitmotive der Kunstgeschichte geworden sind, diese Einstellung der "Wiener Schule" (Strz. war ja damals noch in Graz) gab ihm Anlass zu seiner kämpferischen Stellungnahme. Die beiden Wiener Professoren Riegl und Wickhoff waren beide leidend und sind relativ jung in ihren Fünfzigern gestorben. Ihre Hauptwerke, Wickhoffs "Wiener Genesis" und Riegls "Stilfragen" und "Spätromische Kunstindustrie" gehören zum Bedeutendsten was die Kunstgeschichte geleistet hat und kein Student der Kunstgeschichte sollte an diesen Arbeiten vorbei gehen.

Strzygowski war nicht der erste und einzige, der den orientalischen Einfluss auf die hellenistische und altchristliche Kunst sah. Das Buch des russischen Gelehrten Ainalow "Hellenistic Origins", das 1900 erschienen war, hatte ihn mächtig angeregt. Strz. hatte mit diesen Schriften jedenfalls eines erreicht: Er war berühmt geworden und das wollte er. In Kairo arbeitete er für den grossen mehrbändigen "Catalogue général des antiquités égyptiennes" den Band der "Koptischen Kunst" aus. Auch schrieb er eine Arbeit über "Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandrien" (1902). Direktor Bode in Berlin hatte ihn aufgefordert ihm etwaige Kunstwerke zu nennen, die er durch den Deutschen Kaiser sich vom Sultan Abd ul Hamid erbitten könnte, da der Kaiser damals seine Orientreise unternahm. Strz. wies auf die Ruinen des Wüstenschlosses "al Mschatta" im Ostjordanland hin, an dessen Fassadenbasis ein ca. fünf Meter hoher und über vierzig Meter langer, prachtvoll ornamentierter Fries läuft. Der Sultan schenkte dem Kaiser grosszügig diese Ruine im Lande Moab, die 1873 von dem Engländer Tristram entdeckt und in seinem Reisebuch "The Land of Moab" beschrieben worden war. Die Fassade wurde 1893 auf einem Kriegsschiff nach Hamburg und von dort mittels Lastkähnen auf der Elbe und Havel nach Berlin verschifft, wo sie im Kaiser Friedrich

Museum, das unmittelbar an einem Havelarm liegt, aufgestellt wurde. Ohne noch zu wissen aus welchem Jahrhundert diese Prachtfassade eigentlich war, hatte Str. so das schönste und kunsthistorisch wertvollste Denkmal ornamentaler Skulptur aus der Omayyadenzeit nach Berlin vermittelt. Zum Dank übertrug man ihm die Veröffentlichung, die im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1904 erschien. Das Schloss war seinerzeit unvollendet in der Wüste liegen geblieben und hatte daher keinerlei Inschrift. Seine archäologischen Bearbeiter waren darauf angewiesen aus der Bautechnik und der Ornamentik die Datierung zu erschliessen. Strzygowski datierte es zwischen 400 - 600 Zw., musste also faute de mieu eine immerhin 200-jährige Spanne Zeit offen lassen. Orientalisten, wie Max van Berchem, Clermont Ganneau und Dussaud, schrieben den Bau der Dynastie der Lakhmiden zu, wonach er schon im vierten Jahrhundert hätte gebaut sein müssen, Brünnow und Mnsil nahmen dagegen ghasanidischen Ursprung an. Dieses Herumraten nahm erst ein Ende als der Berliner Orientalist Prof. Becker sich für die omayyadische Datierung einsetzte und diese dann vom Archäologen Herzfeld in seiner Studie "Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschattaproblem" in der Ztsch. "Der Islam" 1910 (Erster Band) auch kunsthistorisch begründete wurde. Sie wurde auch von dem Orientalisten H. Lammens auf Grund von arabischen Quellen bestätigt. Es wurde wahrscheinlich gemacht, dass der Bau von dem omayyadischen Kalifen Walid II. erbaut oder znm mindesten fortgesetzt wurde; dieser Kalife wurde nach einjähriger Regierung und Banzeit in einem Aufstand der zu arg bedrückten Arbeiter ermordet im Jahre 744 Zw. Damit war Mitte des 8. Jh. als Datierung gegeben. Strz. war über die Desavouierung seiner Datierung sehr böse und es entstand ein heftiger Streit in den Fachzeitschriften. Zwischen Berlin und Wien flogen die Bomben, aber in diesem damaligen Kampf der Geister wurde niemand getötet, es war vielmehr eine Lust zu leben. Die Kunstgeschichte war damals ein höchst aktuelles Fach. Strz. hielt, wie an allen seinen einmal aufgestellten Behauptungen, sein ganzes Leben lang an seiner Datierung fest und kam seither in jeder Schrift mit Ausfällen auf seine Gegner darauf zurück. Dass auch ich in meinem Handbuch der islamischen Kunst 1915 der Wahrheit die Ehre geben musste, hat er mir nie ganz verziehen. Denn ich war ja damals sein Assistent in Wien (wohin er 1909 nach dem Tode Wickhoffs berufen worden war) und als Assistent soll man seinem Lehrer nicht widers-

prechen. Ich hatte jedoch vorher nicht umsonst zwei Jahre lang als Assistent am K. F. M. in Berlin an der islamischen Abteilung Wand an Wand mit der Mschatta Fassade gehaust. Im Wiener Institut musste viele Jahre später mein jüngerer, leider verstorbener Kollege Glück in Seminarübungen ein ganzes Semester lang von den verschiedenen Studenten beweisen lassen, dass Mschatta nicht omayyadisch sondern älter sei. Das alles half natürlich nichts. Heute ist die einzig richtige omayyadische Datierung von allen Fachleuten angenommen. (Wer sich dafür interessiert kann einen leicht zugänglichen Artikel in der Encykl. des Islam, Supplementband sub Mschatta in der U. B. nachlesen).

Schon vor dieser Arbeit über Mschatta hatte Strz. im Jahr 1903 ein Buch "Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" herausgebracht, das wiederum durch seinen Titel Lärm machte. Nun würde ja jeder naive Laie annehmen, dass ein Archäologe, der in einem Buch ein Neuland entdeckt und beschreibt, zuerst dort gewesen sei. Die solches glaubten, kannten aber Strz. schlecht. Er kannte weder Kleinasien, noch Persien, noch Mesopotamien, sondern nur die Küsten- oder küstennahen Städte am Aegäischen und Mittelmeer und Armenien. Ueber die christlichen Bau-Denkmäler Anatoliens schrieb er vielmehr auf Grund von Photographien, die er sich, von Forschungsreisenden wie Mr. Rawlinson oder Miss Bell u. a. erbeten hatte. Natürlich konnte da nicht immer alles stimmen weil dazu Autopsie unerlässlich ist, aber die Anregung war gegeben. Str. beschränkte sich in diesem Buch übrigens ausschliesslich auf christliche Bauruinen; die türkische Architektur kam damals noch nicht in Frage.

Neben der altchristlichen und byzantinischen Architektur und Kunst hatte sich Strz. seit jeher auch für die sogenannte Völkerwanderungskunst interessiert, für die tausende von Metallbeschlagen und die verschiedenen "Goldschätze", die in unseren Museen bewahrt werden. Diese Studien fasste er gelegentlich eines ihm zur Veröffentlichung übertragenen Goldschatzes, der aus Riemenbeschlagen besteht und in Albanien gefunden wurde in einem Buch zusammen, das er "Altai-Iran und Völkerwanderung" nannte, mit dem Untertitel "Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens" (Leipzig 1917). Der Titel des Buches ist diesmal romantisch, er kündigt eine epische Schilderung der von den Gebirgstälern des Altai, dem Quellgebiet des Ob und Irtysh über das

Tiefland von Transoxanien und Turkestan nach dem Hochland von Iran und von da in die "Treibhäuser der Kultur" wandernden zentralasiatischen Türkstämmen. Was nennt Strz. die "Treibhäuser der Kultur?" Er meinte damit die südlich der transasiatischen Steppenzone gelegenen Kulturländer, also China im Osten, Indien, Aegypten, Syrien und Mesopotamien im Süden. Diese Länder, stellt Strz. fest, seien früh vom Holz-zum Steinbau übergegangen, was man eigentlich nur für Indien gelten lassen kann, während Babylonien nie einen Holz-noch einen Steinbau gekannt hat; "Die menschliche Gestalt", fährt Strz. fort, "als darstellendes Zeichen der bildenden Kunst steht in ihnen in historischer Zeit bereits obenan". Die Wander-Völker der Steppenzone kannten keine figurale Darstellung sondern nur Ornamentik, die in diesem Buch untersucht wird. Für die Aufrollung der Frage nach der alttürkischen Kunst war dieses Buch ein bahnbrechendes Werk. Strzygowski hat hier zum erstenmal in der Kunstgeschichte das Problem der alttürkischen Metall- und Zeltkunst diskutiert. Das Buch beschränkt sich allerdings nicht nur auf die türkische Nomadenkunst, sondern behandelt darü die gesammte Kunst der Völkerwanderung, soweit man sie damals, vor dreissig Jahren, kannte. Strz. wirft in dem Buch die Frage auf: Was leisteten die Nordvölker und die Nomadenvölker auf dem Gebiet der Kunst? Er beantwortet diese Frage durch Hinweis auf die Türkvölker und ihre altaische Heimat, ihre Metall- und Zeltkunst, die wir aus noch bestehenden zeltartigen Türben und aus Malereien in Ost-Turkestan und den buddhistischen Höhlentempeln in Tun Huang an der Westgrenze der chinesischen Provinz Kansu gegen die Wüste Gobi rekonstruieren können. Strz. schreibt den Türken hauptsächlich die geometrisierte Ranke als Hauptgestalt ihrer Ornamentik zu. Strz. weist zweitens hin auf "Die Saken und den arischen Kreis" denen er das mehrstreifige Bandgeflecht, die Mehrflächigkeit und die verknoteten Kreise zuschreibt (z. B. Mimbar von Kairuan). Diese Volkskunst der Nord- und Nomadenvölker, das Rankenornament, die Flechtbandornamentik der sogenannten Saken, kurz die gesammte in der Metall-Holz- und Zeltkunst der Nomadenvölker gepflegte Ornamentik erschien nun seit dem neunten Jahrhundert in den "Treibhäusern der Kultur und Kunst" und zwar in der dort herrschenden islamischen Kunst. So z. B. als Stuckdekor auf den Hauswänden in Samarra, nördlich von Bagdad, der Residenz der abbasidischen Kalifen im 9. Jh.

Der Einbruch der Nomadenvölker in die Kulturländer beschränk-

te sich jedoch nicht auf Asien, sondern setzte sich nach Europa fort. Aber in Europa behielt die christliche Figuralkunst die Oberhand und drängte die Ornamentkunst der Wandervölker in den Hintergrund. Die langobardische Kunst in Oberitalien ist ein gutes Beispiel; ihre Bandornamentik dauerte kaum viel länger als hundert Jahre dann verschwand sie wieder völlig. Dagegen lebte in der figurenfeindlichen Kunst des Islam diese Ornamentik auch in der Monumentalarchitektur weiter, so dass die islamische Bauornamentik gleichsam als ein Museum der Völkerwanderungskunst bezeichnet werden kann. Strz. bespricht in "Altai-Iran" auch den germanischen Kreis und deutet auf die skandinavische Holzarchitektur und die ausgegrabenen Wikingerschiffe, die als Fürstenbegräbnisse gedient hatten und auf ihre reiche Holzornamentik (Tiergerimsel).

Um wieder auf die Türken zurück zu kommen, so zitiert Strzygowski auch eine der sz. von Radioff publizierte und übersetzten Inschriften auf den Orchonstelen aus dem 8. Jh., wo ein osttürkischer Han seinem Volk die folgende testamentarische Warnung zurnft: "Wenn Du in jene Gegend hinziehst, Türkenvolk" (gemeint ist eine der Kulturoasen), so bist du in Gefahr umzukommen. Wenn Du aber im Lande Uetüken bleibend Karawanen aussendest, wenn Du im Gebirge Uetüken, wo es keine Kostbarkeiten, aber auch keine Sorgen gibt, wohnen bleibst, dann wirst Du ewig die Stammesgemeinschaft zusammenhalten". Das war der Schwanengesang an die sorgenlose Zeit am Hochlande, wie ihn auch die anderen Nomadenvölker, die Germanen und Araber empfunden und erlebt haben mögen. "Bis zu dem Augenblick, wo solche Mahnungen notwendig wurden" faehrt Strz. fort, "waren die Nomaden und Nordvölker gebend. Sobald sie aber ihre schlichte Nomadenart oder das Nomadengebiet selbst aufgeben, gehen sie in der Kultur und Bildenden Kunst der Kulturoasen auf, mit denen sie in Berührung traten. Die Seldschuken und Osmanen haben später nicht anders gehandelt, sie sind Träger jener islamischen Kunstformen geworden, die sie in Ostpersien und Syrien angenommen hatten. Auf die Kunstentwicklung hatten die Türken nur solange einen eigenartigen Einfluss, als sie ihren Weidegründen und Jagdrevieren in Hochasien treu blieben und Karawanen aussendeten". Soviel über das Buch "Altai-Iran", eines der wichtigsten Werke Strzygowskis. Bald darauf kam ein anderes gewichtiges Werk heraus, das schon seit mehreren Jahren vorbereitet war, des Titels "Die Bau-

kunst der Armenier und Europa" (Wien 1918) 2Bde. Das umfangreiche Werk erschien auf Grund einer nur sechswöchentlichen Forschungsreise in Armenien, die Strz. mit seinem Schüler Dr. Glück zusammen im Jahre 1913 durchgeführt hatte. Im christlichen Armenien und in Georgien hatte sich seit den ersten Jahrhunderten des Christentums auf älteren Traditionen fussend eine bedeutende Wölbebaukunst aus Stein und Gussmauerwerk entwickelt, die sehr mannigfache zentrale Konchen-(Apsiden-) bauten und Kirchenbauten gezeitigt hatte. Wir können auf dieses bedeutende Werk hier nicht näher eingehen. Wohl sind darin mehrere Irrtümer besonders in den Datierungen unterlaufen, die dem Verfasser heftige Kritiken eintrugen, aber für die Erfassung der Bedeutung der armenischen Baukunst ist die eine oder andere Fehldatierung von geringem Schaden. Es kommt dabei auf weitaus wichtigere Erkenntnisse an.

Längst schon hatte sich Strz. auch für die persische Kunst interessiert, von der Friedrich Sarre eine Anzahl wichtiger Baudenkmäler in einem grossen Tafelwerk schon 1898 u. folg. Jahre publiziert hatte. Er erwartete sich viel von einer bau- und ornamentgeschichtlichen Erforschung Ostpersiens (Churasan), wohin ich auch im Auftrag des kh. Instituts in Begleitung eines Geologen im Herbst 1912 reiste. Strz. hoffte dass ich einige Feuerheiligtümer, vielleicht sogar in ihrer ursprünglichen dekorativen Ausstattung finden werde, da er den persischen Feuertempel auch als grundlegend für die persische Wölbebaukunst hielt. Ich fand auch ausser zahlreichen unbekanntem Bauten der islamischen Periode - wenigstens einen sasanidischen Feuertempel, allerdings, wie nicht anders zu erwarten war, ohne Wandbelag, nur als rohe Steinruine. Im Laufe der nächsten Jahrzehnte wurden deren mehrere entdeckt, worüber heute zusammenfassende Berichte von A. Godard, dem französischen Generalkonservator der persischen Baudenkmäler in seinem Jahrbuch Athar-i-Iran 1938 ("Les monuments du feu") und von Kurt Erdmann "Das iranische Feuerheiligtum (Leipzig 1941) zu lesen sind. Inzwischen konnte auch festgestellt werden, dass in Iran einstige Feuertempel in Moscheen umgewandelt wurden, und dass der persische Moscheebau mit seiner Kuppel eine Fortsetzung der Feuertempel ist. Strz. hatte also auch hier wieder ein gute Spürnase gehabt und trotz anfänglicher Spottreden seitens seines Gegners Herzfeld die Forschung in die richtigen Bahnen gewiesen.

Er spürte aber in der persischen Kunst noch etwas anderem nach,



nämlich dem Niederschlag der altiranischen Vorstellung vom Siegesfeuer (hvarnah), das in der iranischen Lichtreligion eine grosse Rolle spielt. Das Hvarnah ist eine mystisch-magische Auswirkung des Lichtgottes Ahura Mazda, die dem Lande seine Fruchtbarkeit bringt. Strz. diskutierte dieses Problem, auf das er von dem schwedischen Religionsforscher Erzbischof Söderblom aufmerksam gemacht worden war, in seinem in deutscher, schwedischer und englischer Sprache erschienenen Buch "Ursprung der christlichen Kirchenkunst" 1920. Darstellungen solcher esoterischer Vorstellungskreise sind selten und Strzygowski suchte sie in der Pflanzenornamentik und deutete auch die Fassade von Mschatta, ebenso wie die Tier- und Pflanzenfriese auf der Kirchenmauer von Achtamar im Wansee, wohl zu weit gehend als Hvarnahdarstellungen. Ich fand jedoch ein einwandfreies Beispiel dafür in einer von Hackin publizierten Felsmalerei in den Bergen von Baktrien, wo ein sasanidischer Vizekönig dieser persischen Provinz mit einer Gloriette ausgestattet ist, aus der radial angeordnet Tiere springen; wohl die einzige noch existierende Darstellung dieser magischen Machtvorstellung. Ausserdem gibt es hier im Serailmuseum von Istanbul eine persische Handschrift in der die "Heilige Landschaft Irans" wie sie als transzendente Vorstellung in den späteren Aveslaschriften beschrieben wird in mehreren prächtigen Miniaturen dargestellt wird. So hatte Strz. wiederum das richtige erahnt ohne noch diese Denkmäler zu kennen.

Ueber die asiatische Kunst erschienen von ihm noch die zusammenfassenden Werke "Asiens bildende Kunst in Stichproben" Wien 1930 und im Verein mit Schülern "Asiatische Miniaturenmalerei" (Klagenfurt 1932).

Nachdem er sich im Orient genügend umgesehen hatte, wandte Strz. sich endgültig dem Norden zu, für dessen ornamentale Kunst er sich seit langem interessierte. Ausser zahlreichen kleinen Schriften, die er in Zeitschriften veröffentlicht hatte, gab er im Verein mit einigen Schülern seines Instituts auch ein Buch "Der Norden in der bildenden Kunst" heraus, in dem verschiedene Probleme der nordischen Holzarchitektur, der Bronzekunst, und Holzornamentik behandelt wurden. Ueber den altenglischen und skandinavischen Kirchenbau handelt ein Buch "Early North European church art and wood architecture" 1928. In seinen letzten Lebensjahren ging Strz. mit seinen Behauptungen etwas weit. Er phantasierte u. a.

davon, dass man die älteste nordische Kunst unter dem Eis des Nordpolkreises finden würde, der einst vor vielen Jahrtausenden, in einer Zwischeneiszeit nicht vereist gewesen sei. Er schrieb noch einige mehr oder weniger eigenwillig romantischen Bücher, wie z. B. "Nordischer Heilbringer und bildende Kunst" 1939 und andere. Nach seinem am 7. Januar 1941 erfolgten Ableben erschien als posthumes Werk noch seine Generalabrechnung mit der "Europäischen Kunst", ein Buch an dem er lange Zeit gearbeitet hatte und das neben den üblichen Ausfällen gegen verschiedene Fachgenossen, die anderer Meinung waren, viel Originelles enthält. Seine grosse Bedeutung für die kunstgeschichtliche Forschung des letzten halben Jahrhunderts können jedoch diese romantischen Betrachtungen und visionären Ausblicke in bessere Zeilen nicht schmälern. Glücklicherweise hat er den Zusammenbruch Deutschlands nicht mehr erlebt.

Wie aus diesem Ueberblick über die Forscherlaufbahn Strzygowskis erhellt, lag seine überragende Bedeutung in erster Linie in seiner unermüdlichen Eroberung von Neuland für die Kunstgeschichte. Sein Ziel lag darin, die zu seiner Zeit einzig auf Westeuropa eingestellte Disziplin zu eine Universalgeschichte der Kunstwissenschaft auszudehnen, die ja zugleich einen Teil—und zwar einen sehr wichtigen Teil—der Universalgeschichte der Menschheit bildet. Denn die Denkmäler der bildenden Kunst, von der kleinsten Bronze angefangen bis zu monumentalen Baudenkmalern sind ja der einzige sichtbare Teil der Menschheitsgeschichte. Die universalgeschichtliche Betrachtung hinwiederum bildete die Grundlage für die vergleichende Kunstwissenschaft, die Strz. immer wieder als eigentliches Ziel seiner Forschertätigkeit hingestellt hat. Für die vergleichende Betrachtung war ja ein ausgedehntes Detailwissen auf den verschiedenen Gebieten der asiatischen Kunst nicht nötig, da es hier hauptsächlich auf die Vergleichung von Typen und auf die Erkenntnis formaler Gemeinsamkeiten oder Gegensätze ankommt. Die vergleichende Kunstwissenschaft allein kann zeigen, was für Grundtypen der Kunst die Menschheit erzeugt hat, was der letzte Sinn dieser Schöpfungen war und welche unüberschreitbaren Grenzen den verschiedenen Menschheitskörpern darin gesetzt waren. Wenn wir—um ein Beispiel zu bringen—etwa den indischen Tempelbau mit der iranischen und europäischen Sakralarchitektur vergleichen, ergibt sich der polare Gegensatz des Massenbaues zum Raumbau. Die Inder sind im Tempelbau über den Massenbau nicht hinaus-

gekommen, das heisst, sie sind architektonisch am Horizont der Megalithiker stehen geblieben. Daraus ergeben sich weitere Schlüsse von weittragender Wichtigkeit, auf die ich hier nicht eingehen kann. Die Erforschung der armenischen Baukunst bedeutet gleichzeitig auch die Erforschung eines Kapitels der indoeuropäischen Geistesgeschichte, weshalb Strz. seinem Buch dem Titel gab "Die Kunst der Armenier und Europa", und grundlegende Vergleiche mit der europäischen Baukunst zog. Die chinesische Kunst hinwiederum lehrt uns, dass die Chinesen ihre Geistigkeit und Weltanschauung in der Kunst durch die Landschaftsdarstellung ausdrückten im Gegensatz zu den Europäern, bei denen die Figuralkunst die führende war und ist und im Gegensatz zu den Ländern des Islam, die ihre Weltanschauung im Ornament ausdrückten.

Das zweite Hauptverdienst Strzygowskis war die Aufstellung seiner Methode für eine systematische Forschung, einer Methode, die erschöpfende Allseitigkeit in der Betrachtung von Kunstwerken garantierte und auf die wir weiter unten zurückkommen.

#### **Das kunsthistorische Institut an der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski)**

Schon seit 1896 existierten in Wien zwei Lehrstühle für zwei Ordinarien der Kunstgeschichte. Den einen, älteren, hatte Franz Wickhoff, den anderen Alois Riegl inne. Beide Gelehrte waren hervorragende Vertreter ihres Faches. Wickhoff wurde durch seine grosse Arbeit über die "Wiener Genesis", einer griechischen Miniaturenhandschrift des vierten Jhs. berühmt, Riegl durch seine grundlegenden Werke über die antike und spätantike Ornamentik. Der Nachfolger Riegls, der 1906 starb, wurde Anton Dvorak, der Nachfolger des 1909 verstorbenen Wickhoff wurde Strzygowski, der bisher an der Grazer Universität tätig gewesen war. Strzygowskis neu gegründetes kunsthistorisches Institut in Wien wurde in einer grossen Mietwohnung gegenüber der Universität etabliert, und bestand aus sieben Räumen mit Nebenräumen und einer Dunkelkammer für die Herstellung von Diapositiven. Die Bibliothek war eingeteilt in eine Handbibliothek zur Benützung der jüngeren Studenten im allgemeinen Studierraum, in dem auch die Seminarübungen und kleinere Vorträge mit Projektionsapparat abgehalten wurden. Der grosse Hörsaal für die Hauptvorlesungen befand sich

im Hauptgebäude der Universität. Es gab dort oft bis zu zweihundert ständige Hörer. Von den übrigen Räumen diente einer als Studio für den Vorstand des Instituts, ein Zimmer das durch eine interne Privatstiege mit der ein Stockwerk tiefer liegenden Privatwohnung des Institutsvorstandes verbunden war. Strzygowski pflegte seine Arbeit täglich um sechs Uhr früh zu beginnen. Die anderen Räume enthielten die Bibliotheken für die verschiedenen Spezialfächer, die am Institut gepflegt wurden: Ausser der europäischen Kunst, für islamische, byzantinische, indische und ostasiatische Kunst, ferner eine systematische Abteilung. In dieser letzteren waren die Bücher nach den Kategorien geordnet, die Strzygowski für eine methodisch betriebene Kunstwissenschaft festgesetzt hatte: Material und Technik, Gegenstand, Gestalt, Form und Inhalt. Es handelte sich dabei um das Material aus dem das Kunstwerk hergestellt war, um den Gegenstand, der gebaut oder dargestellt wurde, drittens um die aus der Natur, dem Leben oder der schon bestehenden Kunst ausgewählten "Gestalten", die im Kunstwerk verarbeitet wurden, viertens um die künstlerische "Form", die den "Stil" des Kunstwerkes ausmachen und endlich um den "Inhalt", d.h. den seelischen Gehalt, die Idee, die im Kunstwerk zum Ausdruck gebracht wird. Strzygowski hielt streng darauf, das alle am Institut durchgeführten Arbeiten nach diesem System ausgeführt wurden. Er perhorreszierte die willkürlich ungeordnete Arbeitsweise vieler Kunsthistoriker, wo historisches mit gegenständlichen und formalen Angaben ohne System an die Reihe kam. Seine Methode wurde von zahlreichen Kunsthistorikern übernommen.

In jeder der Spezialabteilungen bildeten sich einige vorgeschrittene Studenten, die durch entsprechende Colloquien ihre Befähigung nachgewiesen hatten, für eines der Spezialfächer besonders aus, indem sie darin ihre Dissertation ausarbeiteten. Auch wurde in jedem Semester eines dieser Spezialfächer, etwa buddistische Plastik oder chinesische Malerei oder Ornamentik der Völkerwanderungszeit in Seminarübungen eindringend durchgearbeitet. Im Institut wurde von acht Uhr früh bis acht Uhr Abends gearbeitet. Jeder nach abgelegter Vorprüfung als Mitglied zugelassene Student hatte seinen reservierten Arbeitsplatz und es herrschte den Tag lang eine lebhafter Betrieb. Natürlich fehlte es auch nicht an gemeinsamen kunsthistorischen Exkursionen, deren Ziele die mittelalterlichen und barocken Stifts- und Klosterkirchen in der näheren und weiteren Umgebung von Wien oder die Barock-

schlösser in der Stadt und ringsum am Lande waren. Auch gemeinsame gesellige Abende der Studenten waren nicht selten und ein alljährliches Inslitnsfest während des Karnevals bildete den unvergesslichen Höhepunkt der Saison.

Während der vierundzwanzigjährigen Tätigkeit an der Wiener Universität (er war vorher 7 Jahre an der Grazer Universität gewesen) promovierte Strz. etwa 60-70 Studenten zu Doktoren der Philosophie mit Kunstgeschichte als Hauptfach. Naturgemäss mussten sich die meisten von ihnen praktischen Berufen zuwenden, gemäss dem biblischen Worte: "Viele sind berufen, wenige sind auserkoren". Doch haben sich viele von ihnen im vornazistischen Deutschland einen dauernden Namen im Fache gemacht und andere wirken heute in USA Amerika als Professoren und Museums direktoren: ich selbst war dort dreizehn Jahre tätig. Eine unserer einstigen Studentinnen, Frau Dr Kramrisch wirkt seit fast zwanzig Jahren als Professorin für indische Kunst an der Universität in Calcutta und ist heute die beste Kennerin dieses Faches. Eine unserer vielversprechenden Chinesinen, d. h. der chinesischen Kunst beflissenen Adeptin, wurde hinwiederum vom Direktor des ostasiatischen Museums in Berlin, bei dem sie sich weiter ausbilden wollte, geheiratet, weil eine solche Konkurrenz seiner Männlichkeit widersprach. Auf solche Art ging uns so manche hoffnungsvolle weibliche Kraft verloren.

Nach der Emeritierung Strzygowskis im Jahre 1934 wurde die Lehrkanzel zunächst nicht mehr besetzt und die Bibliothek mit dem sonstigen technischen Apparat dem anderen kh. Institut einverleibt. Erst als ich 1939 von USA zurückkehrte, um meine Lehrtätigkeit in Wien fortzusetzen, wurde die Geschichte der asiatischen Kunstprovinzen, islamisch, indisch und ostasiatisch wieder gepflegt, bis ich im Herbst 1943 der Einladung an die Universität Istanbul Folge leistete.

E. D.

---